



Rodin X JOHN BERGER

"La gente dice que pienso demasiado en las mujeres", le dijo en cierta ocasión Rodin a William Rothenstein. Pausa. "Pero, después de todo, ¿hay algo más importante en qué pensar?"

Este año se han impreso decenas de miles de ilustraciones con las esculturas de Rodin para su publicación en libros y revistas gráficas que conmemoran el cincuentenario de su muerte. El culto por los aniversarios es una forma de mantener informada, sin dificultad y superficialmente, a una "élite cultural" que, por razones de mercado, ha de ser continuamente ampliada. Es una manera de *consumir* historia, algo que no tiene nada que ver con comprenderla.

De todos los artistas de la segunda mitad del siglo XIX que hoy se consideran maestros, Rodin fue el único que recibió honores internacionales y el reconocimiento oficial de hombre ilustre durante su vida activa. Era un tradicionalista. "La idea de progreso –decía– es la peor de las hipocresías de la sociedad." Procedente de una familia pequeño-burguesa parisina, llegó a ser un *maestro*. En la cumbre de su carrera artística tenía empleados a diez escultores para que tallaran los mármoles que lo harían famoso. A partir de 1900 declara unos ingresos anuales de 200.000 francos, pero probablemente eran mucho más elevados.

La visita al Hôtel Biron, el Museo Rodin de París, en donde pueden contemplarse versiones de la mayoría de sus obras, puede resultar una extraña experiencia. La casa está *habitada* por cientos de figuras: es como una casa o un taller de estatuas. Si uno se aproxima a una de ellas y, por decirlo así, la interroga con la mirada, descubrirá muchas cosas de interés, si no primordial, sí al menos secundario (el detalle de una mano, una boca, la idea sugerida por el título, etc.). Pero, a excepción de los estudios para el monumento a Balzac y del *Hombre caminando*, que, realizado veinte años antes, era una suerte de estudio profético para el monumento a este autor, no hay ni una sola figura que sobresalga o se afirme a sí misma conforme al primer principio de la escultura sin soporte aparente, lo que significa que ninguna figura está en función de su espacio real.

Todas son prisioneras de sus contornos. Producen un efecto acumulativo. El espectador enseguida percibe que estas esculturas existen bajo una terrible presión. Una presión invisible que inhibe y reduce a un mínimo acontecimiento superficial para las yemas de los dedos todo posible empuje hacia fuera. "La escultura –afirmaba Rodin– es sencillamente el arte de la depresión y la protuberancia. No hay manera de salir de esto." Y así sucede sin duda en el Hôtel Biron. Es como si las figuras estuvieran forzadas a volver a la materia de la que están hechas: si aumentáramos esta misma presión, las figuras tridimensionales se convertirían en bajorrelieves, y si la aumentáramos todavía más, los bajorrelieves pasarían a ser simples huellas en el muro. *Las puertas del infierno* son una demostración gigantesca y enormemente compleja de esta presión. El *Infierno* es la fuerza que oprime a estas figuras contra la puerta. *El pensador*, que observa la escena, está aprisionado contra todo contacto: incluso el del aire lo horroriza, lo obliga a contraerse.

Por
John Berger, 1967

Durante su vida, Rodin fue acusado por la crítica más filistea de "mutilar" sus figuras, de amputar brazos, decapitar torsos, etc. Estos ataques, además de estúpidos, estaban mal encaminados, pero no carecían totalmente de fundamento. La mayoría de las figuras de Rodin han sido más reducidas de lo que debieran en cuanto esculturas independientes: han sufrido una opresión.

Lo mismo sucede con sus famosos dibujos de desnudos. Rodin dibujaba el contorno de la mujer o la bailarina sin quitar los ojos de la modelo y luego lo rellenaba con acuarela. Estos dibujos, aunque son a menudo sorprendentes, no parecen sino hojas o flores prensadas.

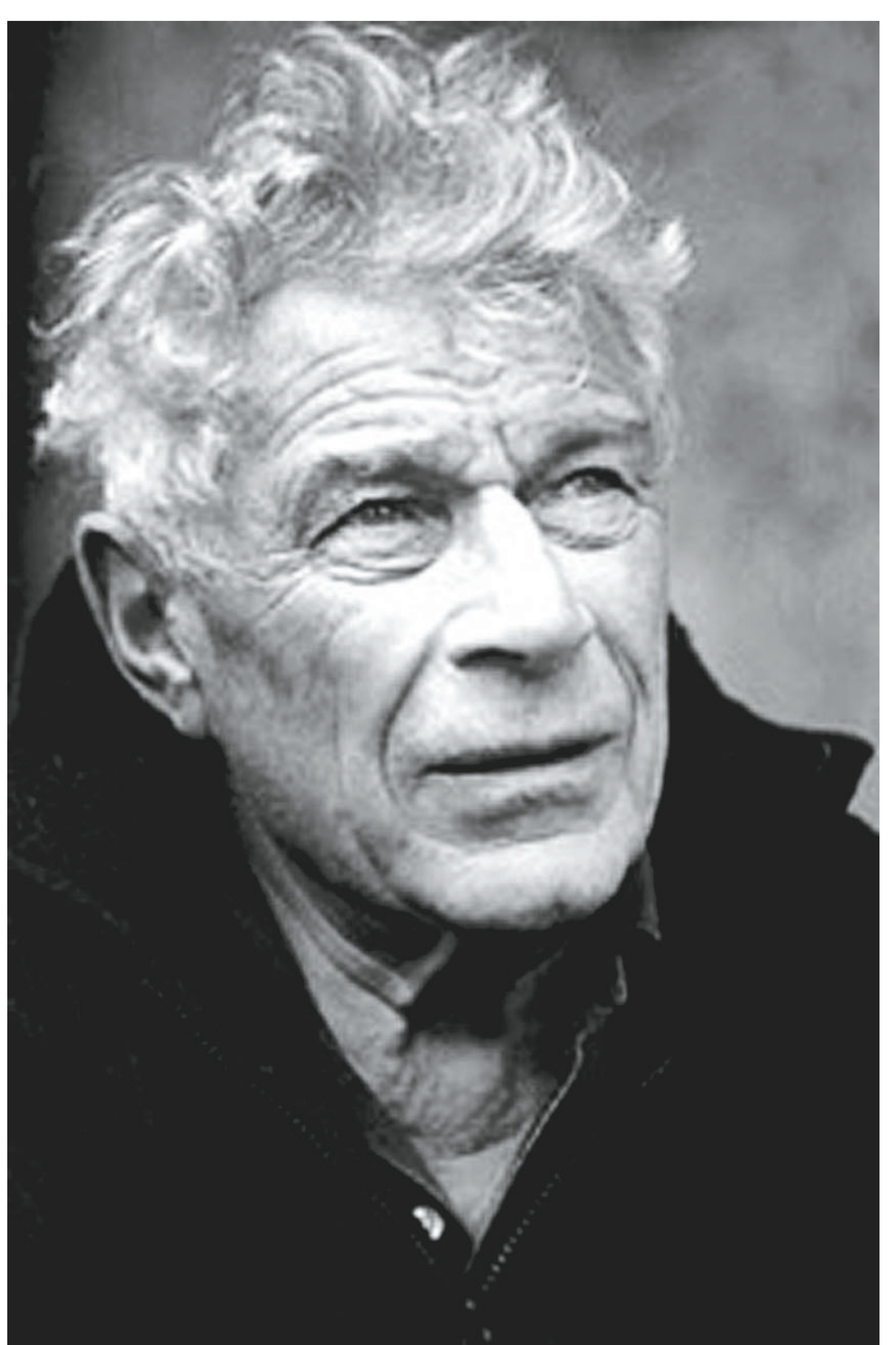
Los contemporáneos de Rodin pasaron por alto esta incapacidad de sus figuras (con la excepción de Balzac) para crear una tensión espacial a su alrededor, porque lo que les interesaba eran las interpretaciones literales; un interés que se vería agudizado por la obvia significación sexual de muchas de las esculturas. Posteriormente sería ignorada porque el nuevo interés por Rodin (iniciado en la década de 1940) se centró en la maestría de "su toque" en la superficie escultórica. No obstante, es esta incapacidad, la existencia de esa terrible presión sufrida por las figuras de Rodin, lo que nos proporciona las claves de su contenido real (aunque éste sea negativo).

La demacrada figura de la anciana, en *La que fuera antaño la hermosa esposa del fabricante de cascos*, con los pechos caídos y la piel pegada a los huesos, representa una elección de tema paradigmática. Tal vez, Rodin era ligeramente consciente de su predisposición.

Muchas veces la acción de una figura o de un grupo trata abiertamente de un tipo u otro de fuerza o de presión. Unas parejas se abrazan (por ejemplo, en *El beso*, en donde todo es protuberante salvo la mano de él y el brazo de ella que tienden hacia adentro). En otras parejas, las figuras caen la una sobre la otra. Ciertas figuras abrazan la tierra, se desmayan en el suelo. Una cariátide caída soporta todavía la piedra cuyo peso la ha desequilibrado. Unas mujeres se agachan como si estuvieran arrinconadas, escondidas.

Muchas de las tallas de mármol están concebidas de forma que parezca que sólo están a medio emerger del bloque de piedra sin tallar, pero en realidad da la impresión de que están comprimidas en éste. Si lleváramos el proceso insinuado hasta sus últimas consecuencias, las figuras no emergerían independientes y libres, sino que sencillamente desaparecerían.

Incluso en los casos en los que aparentemente la figura contradice la presión ejercida sobre ella, como sucede con algunos de los bronces de bailarinas más pequeños, uno tiene la sensación de que la figura sigue siendo la moldeable criatura todavía no salida de la mano moldeadora del escultor. Tal mano fascinaba a Rodin. La describió sosteniendo una figura inacabada y un puñado de tierra y la llamó *La mano de Dios*.



Y la explicaba así:

"Ningún buen escultor puede modelar una figura humana sin hacer hincapié en el misterio de la vida: este y aquel individuo, en sus efímeras variaciones, no hacen sino recordarle el tipo inmanente; el escultor se ve continuamente llevado desde la criatura al creador... Por esto muchas de mis figuras tienen una mano o un pie todavía aprisionado en el bloque de mármol; la vida está en todas partes, pero raramente llega a completar la expresión o al individuo con una libertad perfecta" (Isadora Duncan, *My Life*, Londres, 1969).

Y, sin embargo, si hemos de interpretar la presión que sufren las figuras como la expresión de cierto tipo de fusión panteísta con la naturaleza, ¿por qué es tan desastroso su efecto en términos escultóricos?

Como escultor, Rodin poseía dotes extraordinarias y un perfecto dominio de la técnica. Dado que su obra da muestras de una debilidad consistente y fundamental, debemos examinar la estructura de su personalidad, olvidándonos de sus opiniones.

El insaciable apetito sexual del escultor fue algo que no pasó inadvertido durante su vida, aunque después de su muerte ciertos aspectos relativos a su vida y su obra (entre los que se incluyen muchos cientos de dibujos) han sido mantenidos en secreto. Todos los críticos de Rodin han observado el carácter sensual o sexual de su obra, pero muchos de ellos se han limitado a tratar dicha sexualidad como un elemento más. A mí me parece que ésta fue la motivación fundamental de su arte, y no simplemente en el sentido freudiano de la sublimación.

Isadora Duncan, en su autobiografía, describe cómo intentó seducirla Rodin. Finalmente ella se resistió, lo que iba a lamentar más tarde.

"Rodin era bajo, cuadrado, tenía una cabeza poderosa, con el pelo rapado y una barba abundante... A veces murmuraba los nombres de las estatuas, pero uno tenía la sensación de que los nombres significaban muy poco para él. Pasaba sus manos por ellas, acariciándolas. Recuerdo que yo pensaba que, al contacto con sus manos, parecía que el mármol se derretía, como plomo fundido. Finalmente, tomó una pequeña cantidad de arcilla y la apretó entre las manos. Respiró profundamente al hacerlo... En un momento había formado un pecho de mujer... Luego yo me detuve para explicarle mi teoría para un nuevo ballet, pero pronto me di cuenta de que no estaba escuchando. Me miró con los ojos entornados y resplandecientes y luego, con la misma expresión que tenía ante sus obras, se acercó a mí. Deslizó sus manos por mis caderas, mis piernas desnudas, mis pies. Empezó a moldear mi cuerpo como si fuera arcilla, mientras que del suyo emanaba un calor que me abrasaba, me derretía. Sólo deseaba entregarle todo mi ser..."

Al parecer, el éxito de Rodin con las mujeres empezó coincidiendo con su éxito como escultor (cuando tendría unos cuarenta años). Fue entonces cuando toda su producción y su fama ofrecían esa promesa que Isadora Duncan describe tan bien porque lo hace de una manera oblicua. Su promesa a las mujeres consistía en que él las moldearía; en sus manos ellas se convertirían en arcilla. Su relación con él llegaría a ser simbólicamente comparable a la del artista con sus esculturas.

"Cuando Pigmalión regresó a casa, se dirigió directamente hacia la estatua de la muchacha que amaba, se inclinó sobre el lecho y la besó. Parecía tibia; volvió a posar sus labios sobre los de ella y acarició su pecho; al tocarlo el marfil perdió su dureza, se hizo dúctil; sus dedos dejaron una huella en la blanda superficie, al igual que la cera de Himeto se derrite al sol y, trabajada por los dedos de los hombres, toma muchas formas distintas y se adapta al uso con el uso" (Ovidio, *Metamorfosis*, Libro X).

La que podríamos denominar "promesa de Pigmalión" es tal vez un elemento general de la atracción masculina para muchas mujeres. Cuando se tiene a mano una referencia específica y real a un escultor y su arcilla, el efecto de tal promesa se intensifica sencillamente porque se puede reconocer de un modo más consciente.

Lo que resulta notable en el caso de Rodin es que parece como si él mismo encontrara atractiva esa promesa. No creo que su juego con la arcilla ante Isadora Duncan fuera una simple estratagema para seducirla; también lo atraía la ambivalencia existente entre la carne y la arcilla. Así describía Rodin la *Venus* de Médici:

"¿No es maravillosa? Confiese que nunca hubiera esperado descubrir tantos detalles. Observe simplemente las innumerables ondulaciones de la depresión que une el cuerpo con los muslos... Mire todas las voluptuosas curvas de





RODIN Y LA DOMINACION SEXUAL

la cadera... Y ahora, aquí, los adorables hoyuelos de sus costados... Es carne de verdad... Se diría que la han modelado las caricias. Uno casi espera encontrar este cuerpo tibio al ir a tocarlo.”

Si no me equivoco, esto equivale a una forma de inversión del mito original y del arquetipo sexual que éste sugiere. El Pigmalión original crea una estatua y se enamora de ella. Reza para que ésta cobre vida y pueda liberarse del marfil en el que él la ha esculpido, para que se independice, de forma que él pueda verla *de igual a igual y no como su creador*. Rodin, por el contrario, quiere perpetuar la ambivalencia entre lo vivo y lo creado. Piensa que debe ser para sus estatuas lo mismo que es para las mujeres. Y quiere ser para éstas lo mismo que es para sus estatuas.

Judith Cladel, su leal biógrafa, describe a Rodin trabajando y tomando notas.

“Se aproximó inclinándose sobre la figura yacente y, temiendo que su voz pudiera perturbar su encanto, murmuró: ‘Mantén la boca como si estuvieras tocando la flauta. ¡Más! ¡Más!’.

”Luego escribió: ‘La boca, los labios exuberantes, protuberantes, de una elocuente sensualidad... Por aquí se pasea el perfumado aliento, al igual que las abejas que entran y salen precipitadamente de la colmena...’

”¡Qué feliz era durante esas horas de profunda serenidad, cuando podía gozar del tranquilo juego de sus facultades! Un éxtasis supremo, pues carecía de fin:

”¡Es un placer el estudio continuo de la flor humana!

”¡Qué afortunado soy de tener una profesión en la que puedo amar y también hablar de mi amor!” (citado por Denys Sutton, “Triumphant Satyr”, *Country Life*, Londres, 1966).

Ahora podemos empezar a entender por qué sus figuras son incapaces de afirmarse o de dominar el espacio que las rodea. Están físicamente comprimidas, aprisionadas, dominadas por la fuerza de Rodin. Objetivamente hablando, estas obras son una expresión de su propia libertad e imaginación. Pero, dado que la arcilla y la carne son para él tan ambivalentes y guardan en su mente una relación funesta, el escultor se ve forzado a tratarlas como si supusieran un reto para su propia autoridad y potencia.

Por eso nunca trabajó en mármol, sino sólo en arcilla, dejando que sus empleados tallaran el material más difícil de modelar. Esta es la única interpretación válida de su observación: “En lo primero que pensó Dios cuando creó el mundo fue en modelar”. Esta es también la explicación más lógica que Rodin considerara necesario guardar en su estudio de Meudon, una suerte de almacén mortuorio de manos, piernas, pies, cabezas y brazos modelados, con los que le gustaba jugar a ver si podía añadirlos a los cuerpos que iba creando.

¿Por qué constituye una excepción el monumento a *Balzac*? Todo lo que hemos dicho hasta ahora nos sugiere ya una posible respuesta. Es la escultura de un hombre de inmenso poder que avanza por el mundo con paso firme. Rodin la consideraba su obra maestra. Todos los críticos coinciden en que Rodin se sentía identificado con Balzac. En uno de los estudios de desnudos realizados para este monumento aparece de una forma bastante explícita toda su significación sexual: la mano derecha sujeta el pene erecto. Es un monumento a la potencia masculina. Frank Harris, en un comentario acerca de una versión posterior vestida de este mismo estudio, decía algo que podría aplicarse a la versión acabada: “Bajo las viejas ropas monásticas de mangas vacías, el hombre se mantiene derecho y, echando la cabeza hacia atrás, protege su virilidad firmemente entre las manos”. Esta obra era una confirmación tan directa del propio poder sexual de Rodin, que por una vez fue capaz de dejar que éste lo dominara. O, para decirlo de otro modo, cuando estaba trabajando en el *Balzac*, fue probablemente la única vez en su vida en que la arcilla le pareció masculina.

La contradicción que resquebraja en tal medida el arte de Rodin y que se convierte, como si dijéramos, en su contenido más profundo y más negativo debió de ser en muchos sentidos personal. Pero también era la contradicción típica de un momento histórico determinado. Nada revela más vívidamente que las esculturas de Rodin, cuando se las analiza con la suficiente profundidad, la naturaleza de la moral sexual burguesa de la mitad del siglo XIX.

Por un lado, la hipocresía, la culpabilidad, que tiende a convertir el poderoso deseo sexual, aun cuando éste se vea nominalmente satisfecho, en algo febril y fantasmagórico; por el otro, el temor a que las mujeres escapen (en cuanto propiedad) y la constante necesidad de controlarlas.

Por un lado, el Rodin que cree que las mujeres son la cosa más importante sobre la cual pensar en este mundo; por el otro, el mismo hombre que afirma bruscamente: “En el amor lo único que cuenta es el acto”.

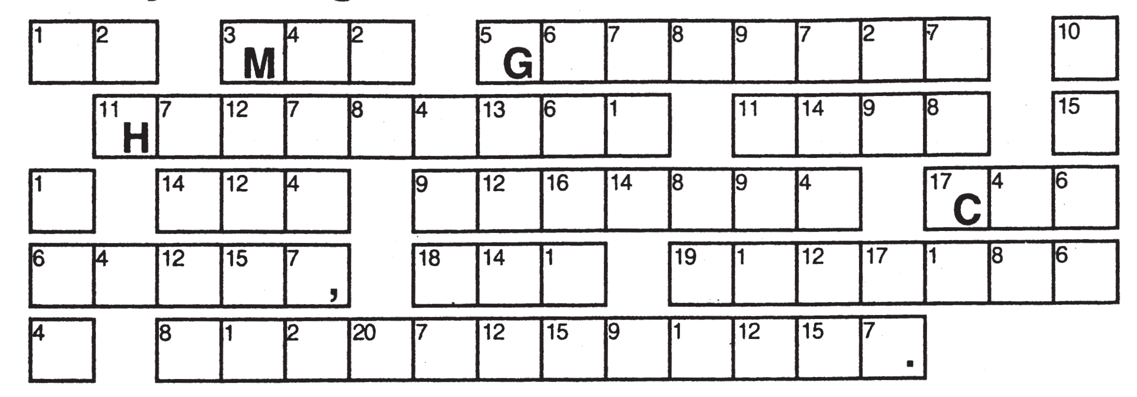
Este retrato está incluido en Mirar *de John Berger.*
Se reproduce por gentileza de Editorial Ediciones De la Flor.



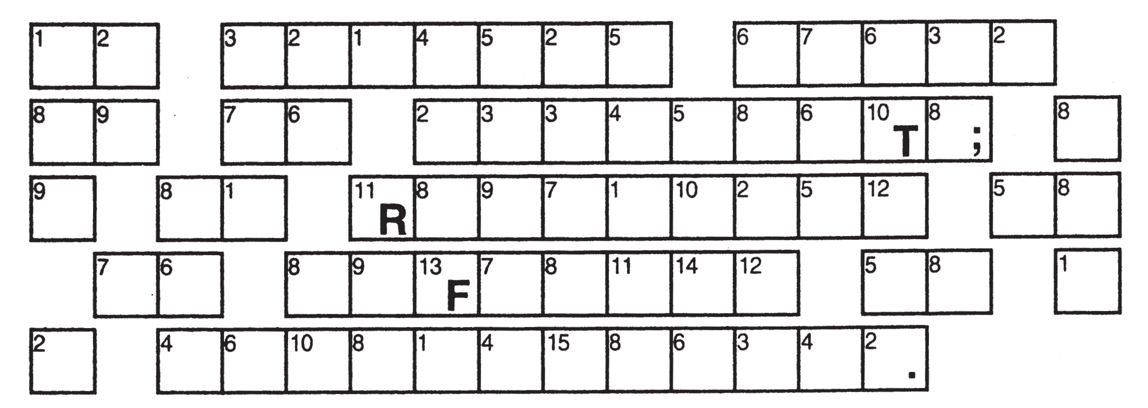
CRIPTOFRASE

Cada uno de los siguientes esquemas esconde una frase. Complételos sabiendo que casillas de igual número llevan la misma letra. Cada frase tiene una clave diferente. Algunas palabras terminan al final de la línea y otras pueden seguir en la línea siguiente.

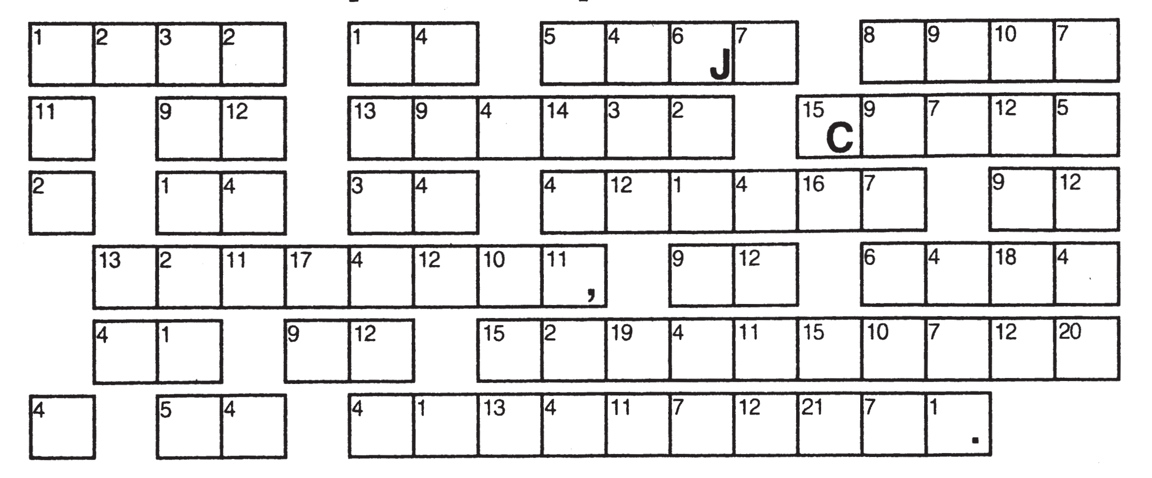
1. Lo dijo San Gregorio.



2. Un pensamiento de John Ruskin.



3. Una frase de Napoleón Bonaparte.



CORRESPONDENCIAS

*Señale las relaciones correctas, anotando en los casilleros de la izquierda lo que corresponda, sabiendo que si, por ejemplo, a la opción **1** le corresponde la **C**, esta relación no se repite en el resto del juego.*

El color de la bandera

- **1.** Francia
- **2.** Canadá
- **3.** Italia
- **4.** España

A. Azul, blanco, rojo
B. Verde, blanco, rojo
C. Rojo, blanco
D. Rojo, amarillo

Escritores italianos

- **1.** Italo Calvino
- **2.** Cesare Pavese
- **3.** Umberto Eco
- **4.** Leonardo Sciascia

A. "Todo modo"
B. "El bello verano"
C. "El nombre de la rosa"
D. "El barón rampante"

Personajes de historieta

- **1.** Asterix
- **2.** Charlie Brown
- **3.** Mafalda
- **4.**Lucky Luke

A. Charles Schultz
B. Goscinny/Uderzo
C. Morris
D. Quino

Y sus amigos

- **1.** Asterix
- **2.** Charlie Brown
- **3.** Mafalda
- **4.** Lucky Luke

A. Felipe
B. Jolly Jumper
C. Obelix
D. Snoopy

¡SÚPER RENOVADA!
REVISTA Quijote
Nuevas secciones.
Nuevo diseño.
Nuevos desafíos.
EDICIONES DE MENTE

SOLUCIONES

CRIPTOFRASE

1. "Es más glorioso y honorable huir de una injuria callando, que vencerla respondiendo." San Gregorio
2. "La calidad nunca es un accidente; es el resultado de un esfuerzo de la inteligencia." John Ruskin
3. "Sólo se deja guiar un pueblo cuando se le enseña un porvenir, un jefe es un comerciante de esperanzas." Napoleón Bonaparte

CORRESPONDENCIAS

El color de la bandera: 1-A, 2-C, 3-B, 4-D. **Escritores italianos:** 1-D, 2-B, 3-C, 4-A. **Personajes de historieta:** 1-B, 2-A, 3-D, 4-C. **Y sus amigos:** 1-C, 2-D, 3-A, 4-B.

